

NUEVAS PERSPECTIVAS, NUEVAS CARTOGRAFÍAS: DE LOS *GAY STUDIES* A LA TEORÍA *QUEER*

New Perspectives, New Cartographies: From *Gay Studies* to the *Queer* Theory

ALBERTO MIRA^a
Oxford Brookes University

RESUMEN

Este texto repasa la confluencia entre trabajo teórico sobre género y estudios sobre cine. En concreto, estudia cómo los paradigmas sobre la homosexualidad afectan el modo en que podemos leer los textos filmicos. Los paradigmas surgen de la necesidad de dar forma a la realidad y a la experiencia. En el caso de la homosexualidad, las primeras aproximaciones fueron científicas y, según el término de Sedgwick, «minorizadoras»: se aproximaban a la homosexualidad como algo que sólo afectaba a una minoría y que podía distinguirse claramente de la heterosexualidad. Esto tiene repercusiones en la representación durante el período clásico. Los estudiosos que se identificaban con este paradigma buscan evidencia de «el homosexual» como una especie. El modelo «gay» fue una respuesta minorizadora a propuestas que se consideraban como marginalizadoras. En términos de estudios cinematográficos, las aproximaciones a temas gays en España suelen asumir este paradigma. La segunda parte del texto describe cómo las intervenciones teóricas de Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler y Teresa De Lauretis, con profundas raíces en la filosofía, la historia y el psicoanálisis, cambiaron percepciones sobre cómo leer «homosexualidad» en el cine, dando paso a las aproximaciones «queer».

Palabras clave: gay, queer, homosexualidad, género, representación, crítica, académico, Sedgwick, Dyer, Butler.

ABSTRACT

This text outlines the confluences between theoretical work on gender and film studies. More specifically, it addresses the way paradigms on homosexuality have affected what we can read into the film text. Paradigms arise from the need to shape reality and experience. In the case of homosexuality, early approaches were scientific and what Sedgwick calls «minoritizing»: they attempted to deal with homosexuality as something affecting only a minority and as something very clearly distinguishable from heterosexuality. This has consequences in representation on screen during the classic period. Film academics who place themselves in this paradigm find actual evidence of «the homosexual». The «gay» model was the minoritizing response to proposals considered as marginalizing. In terms of film studies most of the approaches to gay issues in Spain still assume this paradigm. The second part of the text deals on how theoretical interventions from the early nineties by Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler and Teresa De Lauretis, with strong roots in philosophy, psychoanalysis and history, changed perceptions on how to read «homosexuality» in film, giving rise to «queer» approaches.

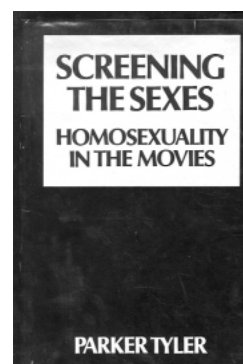
Keywords: gay, queer, homosexuality, gender, representation, criticism, academia, Sedgwick, Dyer, Butler.

[a] ALBERTO MIRA es profesor de estudios cinematográficos en la Oxford Brookes University, donde enseña historia del cine, estrellas y recepción y narrativa clásica. Ha publicado numerosos artículos en inglés y español sobre Almodóvar, Zulueta, Ventura Pons y Guy Maddin entre otros, así como sobre temas relacionados con la representación y expresión de la homosexualidad en textos cinematográficos y literarios. Es autor del *Historical Dictionary of Spanish Cinema* (Scarecrow Press, 2009), y de ensayos como *Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Egales, 2008), *De Sodoma a Chueca* (Egales, 2004) y el diccionario de cultura gay *Para entendernos* (La Tempestad, 1999), entre otros. Es autor de traducciones de Oscar Wilde y Edward Albee publicadas por la editorial Cátedra y de la novela *Como la tentación* (Egales, 2006).

Miradas alternativas: el género como criterio de análisis

El primer volumen que trató directamente de la homosexualidad en el cine fue el ensayo de Parker Tyler *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*¹, publicado en 1972, a pocos años de la relativa desaparición de los estrictos códigos de censura en Estados Unidos e Inglaterra. A pesar de que la prohibición había dominado la presencia de la homosexualidad en la cultura comercial, el autor encontró mucho que decir: su (asistemático) repaso a la cinematografía internacional incluye reflexiones filosóficas, estéticas e incluso líricas sobre homoerotismo y representación. Tyler, un crítico de vanguardia, había pertenecido a la bohemia neoyorquina de los años veinte (que refleja en su novela *The Young and Evil*, de 1933) y era un ensayista que publicaba regularmente en la revista *Film Culture* así como en otras tan prestigiosas como *The Partisan Review* y *Film Quarterly*. A través de una mirada desafiantemente personal Tyler repasa una serie dispersa de ejemplos: en algunos casos ciertamente la homosexualidad es reconocible, en otros, lo que predomina es la idiosincrasia de la mirada del autor, y el lector percibe, no sin cierta frustración, una lectura muy personal de lo que es o no es la homosexualidad. El aspecto de *Screening the Sexes* que más me interesa aquí es precisamente lo difuso del significante «homosexual» cuando la perspectiva se aleja de las posiciones establecidas (jurídicas, médicas o activistas). En otras palabras, no se puede leer el ensayo sin sospechar que la homosexualidad, lejos de ser una idea independiente y absoluta, es un significante fluido que depende de marcos de conocimiento históricamente condicionados. La homosexualidad de Tyler no es la nuestra. Y no es la de los críticos que le siguieron. Entre 1972 y el presente se han elaborado marcos y protocolos de discusión que han permitido un debate en torno al tema lúcido, a veces limitado, a veces politizado o excesivamente abstracto, pero que en todo caso resulta mucho más intelectualmente riguroso que el limbo discursivo en el que las únicas voces que se escuchaban eran las de la moral de raíces cristianas, la medicina o el derecho.

La homosexualidad no es un concepto tan estable como se suele asumir fuera de los círculos académicos. Para el lector convencional todo parece reducirse a la anécdota fisiológica («Pero, ¿lo hicieron?») o al cotilleo. Para escapar de estas dinámicas tan rígidas como inestables, se requieren marcos de conocimiento y establecerlos es el trabajo de la teoría: hablar de homosexualidad exige pues una teoría de la homosexualidad, se requiere cierto marco epistemológico que impida los derrames caóticos entre ciencia, religión, derecho, psicología o prejuicios basados en hábitos cotidianos. Una de las principales propuestas fuertes de discursivización (o «puesta en lenguaje») procederá del activismo que surge en Occidente a finales de los años sesenta y se extiende a España una década después: desde una perspectiva política, se trata de identificar al «homosexual» (en esta visión, la práctica sexual define) como un ciudadano «normal» (cierto que no hay homogeneidad dentro del activismo con esta cuestión) y desproblematizado, sometido a una historia de opresión. Más que



Portada de *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*, de Parker Tyler (NY, Holt, Rinehart and Winston, 1972).

[1] Nueva York, Holt / Rinehart and Winston, 1972.

una especulación, esta propuesta es una agenda trazada desde una ideología de género con sus presupuestos: que no se debe discriminar a nadie en la vida pública por razones de orientación sexual, que la homofobia produce desigualdad, que los homosexuales no deben esconderse o incluso ser discretos.

El segundo marco será teórico, y aunque por supuesto tiene bases en el trabajo de filósofos y literatos, en lo que aquí nos concierne empieza a desarrollarse a partir del trabajo de Michel Foucault (sobre todo, pero no exclusivamente, la *Histoire de la sexualité* [1976-1984]), que, siguiendo sus trabajos sobre la locura, la clínica y la epistemología, describe, precisamente, que la homosexualidad no es una esencia sino un constructo histórico. Esta línea de trabajo conjugada con penetrantes relecturas y apropiaciones del psicoanálisis dará lugar en los años noventa a lo que se conoce como «Teoría *Queer*». Aunque no es mi objetivo en estas páginas, conviene señalar que marco político y marco teórico no siempre funcionarán en sincronía, lo cual dará lugar a algunas de las ambivalencias y limitaciones en las aproximaciones académicas a la homosexualidad.

Ambas direcciones, activismo social y teoría, con sus contradicciones, han generado propuestas no sólo sobre la representación de la homosexualidad en la historia del cine, sino sobre los procesos psíquicos del espectador, el valor de las ideologías de representación, lo que significa crear desde posiciones de género no ortodoxas y las porosas fronteras entre lo que se percibe como categorías separadas.

Tales aportaciones han sido recibidas de maneras muy diversas. En las universidades anglosajonas dieron lugar a un importante corpus de investigación tanto en cine como en otras áreas de las humanidades al abrir toda una serie de campos de reflexión que habían permanecido sin explorar hasta los años ochenta, generando también numerosos cursos y postgrados específicos.

En España fueron recibidas, en primera instancia, con desconfianza entre los estudiosos del cine y la literatura en el momento de su eclosión. En los años noventa, claramente la cultura gay no se percibía en las instituciones académicas españolas como un sistema de coordenadas o un contexto sino como una cuestión de ocio o cortinas. Estos problemas se superarían en la última década gracias al trabajo de feministas que abrieron la puerta a los estudios gays: en la Universidad de Barcelona, el Centre d'Estudis de la Dona, un proyecto dirigido por Marta Sagarra, constituye uno de los centros clave de reflexión amplia de género en literatura y cine. Esfuerzos independientes como los de Fran Zurian en la Universidad Complutense o Meri Torras en la Universidad Autónoma de Barcelona reciben cada vez mayores apoyos y contribuyen a una normalización que hace una década parecía lejana. Con todo, hay que señalar que a pesar del interés generado, los cursos de postgrado con un componente sustancial de miradas de género siguen siendo escasos. Uno de los extraños resultados de esta situación es que la teoría de género ha llegado a la universidad española especialmente a través de departamentos de inglés y francés, cuyos estudiantes están expuestos a la benéfica influencia de otras perspectivas, y también proli-

feran en otras disciplinas de estudios sociales. Pero por razones históricas y de estructura departamental, el hispanismo en nuestro país sigue siendo, en gran medida, un lugar de resistencia (junto con los historiadores también reticentes), a pesar de que hispanistas en los países anglosajones o que trabajan en universidades anglosajonas como Paul Julian Smith, Brad Epps, Richard Cleminson o Chris Perriam pusieron este tipo de investigaciones en el centro de su trabajo durante los años noventa. Más recientemente, la obra de españoles como Santiago Fouz Hernández, Julián Daniel Gutiérrez Albilla o Alfredo Martínez Expósito, de gran difusión y calidad, sigue produciéndose en un contexto académico anglosajón, a la espera de que el trabajo de la última generación de estudiosos de género y cine trabajando en universidades españolas tenga una presencia más contundente en términos de publicaciones.

Por último, aunque en el campo de los estudios académicos de cine la situación ha evolucionado al menos a nivel de estudiantes, en el campo de la crítica profesional, el debate sobre el cine permanece extrañamente dominado por hombres heterosexuales, con alguna mujer que renuncia a una perspectiva de género y homosexuales cuidadosamente armarizados en su discurso (en ambos casos el esfuerzo por negar especificidades se convierte en una cruzada). La resistencia es numantina, y supongo que algunas narrativas desde dentro de la muralla pueden presentarla en términos épicos, pero es obvio que todos perdemos ante la imposibilidad de un debate sosegado.

Se pueden aventurar varias explicaciones de estas reticencias. Existe una resistencia básica a ejercer el análisis desde una posición que se considere «marginal», que por supuesto cae en la falacia de que la única posición central es la masculina heterosexual. El esfuerzo por vencer esta opinión naturalizada por la cultura consume energías (por ejemplo para justificar el trabajo políticamente cuando otras perspectivas no requieren tal justificación) que podrían emplearse mejor en el trabajo puramente académico. Y de entre las marginalidades, la prevención hacia los enfoques de género sigue siendo, sobre todo fuera de la universidad, más importante que hacia otros igualmente marginales; es el género, efectivamente, la categoría que la crítica española no ha llegado a aceptar: las voces que hablan desde posiciones que no se identifican con la masculinidad heterosexual tienden a quedar desplazadas y marginalizadas en publicaciones, departamentos y congresos realizados con mayor apoyo institucional (la proliferación de congresos de cine gay en realidad es una perversa respuesta a las situaciones que se dan cuando el cine gay se presenta en congresos generalistas). La doxa mayoritaria difundida desde la crítica es que la perspectiva de género resulta «limitada» o que refleja una visión «politizada» (léase distorsionada), que de alguna manera contamina la pureza del comentario fílmico o de las narrativas históricas. Ambas objeciones denotan una peculiar sordera al trabajo sobre historia y discurso que se extendió en las últimas décadas del siglo xx y que, lejos de negar las premisas mencionadas, respondería que *toda* crítica y *toda* historiografía es discursiva, y por lo tanto permeable a la politización y limitada en su potencial de proporcionarnos la verdad. En otras

palabras, no es cierto que la crítica feminista afecte «sólo» a un puñado de films, sino que sus conclusiones alteran el panorama del arte cinematográfico, deben ayudarnos a ver cada film de una manera distinta.

Los estudios cinematográficos como disciplina académica se cimentan en los años setenta en las universidades anglosajonas (extendiéndose en los ochenta a las españolas entre otras) a partir de tres líneas de reflexión: el concepto de autoría, el análisis del film (frecuentemente enmarcado en la teoría psicoanalítica) y la historiografía. Antes la cinematografía como arte quedaba subsumida o en la discusión literaria o en la historiografía convencional y no se dedicaba excesiva atención a la vertiente de entretenimiento o industria. Así, para Bazin, era fundamental elaborar un concepto de autoría que diera legitimidad artística al cine y basar en ese autor los valores de la obra. Incluso cuando los análisis se referían a films realizados con fines comerciales (por ejemplo el cine de Hawks, Ford o Minnelli) asumían que el director era el último responsable de la obra fílmica.

Un elemento que caracteriza la entrada de los estudios cinematográficos en el campo académico es el revisionismo. El revisionismo no consiste simplemente en una nueva visión de los hechos, sino una nueva manera de aproximarse a la historia según una nueva teorización del hecho histórico (véase por ejemplo el volumen antológico *Film Histories*, compilado por Paul Grainge, Mark Jancovich y Sharon Monteith², o los trabajos sobre género cinematográfico *Film/Genre*, de Rick Altman³ o *Genre and Hollywood*, de Steven Neale⁴). Frente a las historias lineales basadas en hitos, innovaciones u obras maestras, se opta por identificar estructuras, prácticas e interacciones entre ideologías y textos. El revisionismo se extiende a todos los campos de la historia cinematográfica: en lugar de aceptar sin más las narrativas propuestas anteriormente, se buscan nuevos hechos y nuevas perspectivas que estaban inevitablemente contaminadas de ideologías. La idea de historia como discurso que representa la realidad de manera transparente es reemplazada por un discurso en el que intervienen ideologías varias, entre ellas marxismo y feminismo.

La reflexión sobre la homosexualidad forma parte de este proceso, y en particular de la intersección entre la teoría feminista en boga en los años setenta y el revisionismo de la década posterior. Aunque la reflexión sobre la situación de inferioridad a que las mujeres quedan sometidas en el campo de producción cultural tiene una larga tradición en la literatura y en la ensayística (una línea que va de Sor Juana a Virginia Woolf o Simone de Beauvoir, por ejemplo) la discusión sobre los modos específicos en que el cine aliena a sus espectadoras y controla ideológicamente las representaciones de personajes femeninos se origina con una serie de trabajos de mediados de los setenta, el más influyente de los cuales es el artículo de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema», de 1975⁵. Aunque sus conclusiones han sido revisadas por la propia autora, reformuladas por otros y discutidas en numerosas ocasiones, el texto conserva el valor de haber propuesto una agenda para los estudios académicos de género y proporciona una imagen clara de la recepción del cine

[2] Toronto, University of Toronto Press, 2007.

[3] Londres, BFI, 1999.

[4] Londres, Routledge, 2000.

[5] *Screen*, 16 (3), 1975.

en el momento en que se escribió. Representación, punto de vista y mirada del espectador son las tres áreas en que se centra, y que siguen proporcionando un abanico de áreas de trabajo. En términos de representación, apunta Mulvey, la mujer no suele ser la protagonista del film, sino objeto del deseo del protagonista y la representación de personajes femeninos se realiza según un repertorio limitado de estereotipos (la mala mujer, la buena esposa, la ingenua). Esto se relaciona con el hecho de que la mirada que establece el cine suele identificarse con la mirada masculina heterosexual. Se trata de un enunciado que Laura Mulvey ilustra con ejemplos de Hitchcock (*Vértigo* [Vertigo, 1958], *Psicosis* [Psycho, 1960]) y que ha dado lugar a debates desde el psicoanálisis y fuera de él, sobre el concepto de mirada y la relación entre mirada y deseo. Finalmente, la voz creativa de las mujeres queda indudablemente marginada por las dificultades de acceso a la industria. Aunque su presencia ha sido importante en ciertas áreas (las guionistas y «continuistas» del cine mudo, las montadoras que trabajan fuera del plató) lo cierto es que los principales trabajos creativos siguen pareciendo reductos masculinos y la perspectiva femenina se expresa sobre todo en la vanguardia.

El cine y la primera oleada de estudios gays: política e identidad

Estas tres áreas se reproducen en la ampliación del campo de estudios de género que se produce con lo que se denominará *gay studies* (que llamaré aquí «estudios gays», pero recordemos que la etiqueta es más específica que general). Los estudios gays aprovechan una línea dentro del feminismo que busca la especificidad de determinadas perspectivas de género. De hecho, al final del proceso que describiré, el marco conceptual ha pasado a denominarse *gender studies*, «estudios de género», y en él conviven y se relacionan los viejos análisis feministas con el estudio de la masculinidad o las aportaciones de la crítica gay y queer. A continuación propongo un somero repaso a los modos en que el revisionismo desde una perspectiva gay/queer puede contribuir a los estudios cinematográficos. El proceso es por supuesto complejo y, a más de veinte años de trabajos, mucho más prolijo de lo que puede recogerse en estas páginas. Las preguntas de partida, sin embargo, son sencillas y van a la esencia del proyecto de ver y analizar cine. ¿Cómo actúan las *ideologías* de género en la elaboración del mundo de la ficción cinematográfica? ¿Cómo se manifiestan las posiciones de género en la *enunciación* cinematográfica? ¿Qué influencia tiene el posicionamiento de género en el *consumo* del discurso audiovisual?

Discurso cultural, creación y consumo son los tres grandes ejes en los que se sitúa esta evolución. En ella, es importante distinguir, al menos, dos tiempos. El primero consistirá en llenar vacíos y viene determinado por las limitaciones a que estaba sometido el discurso desde/sobre la homosexualidad hasta los años setenta del siglo pasado. Durante los años ochenta, el desafío era visibilizar no sólo las imágenes y experiencias homosexuales sino también las consecuencias

[6] Turín, Einaudi, 1977 (traducido al castellano por Anagrama en 1980).

[7] París, Editions Fayard, 1972.

[8] *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (Barcelona, Península, 1981).

de hablar desde una perspectiva gay. La perspectiva dominante viene del activismo identitario. A esta fase sucede un estado más complejo teóricamente, que se centra en nuevas maneras de leer los textos cinematográficos y de extraer conclusiones de los mismos. En realidad tiene su origen en perspectivas de Foucault, Mieli (específicamente un libro que llegó a publicarse en España, *Elementi di critica omosessuale*⁶), Hocquenghem (su clásico *Le désir homosexuel*⁷) y cristaliza en la teoría queer anti-identitaria de principios de los noventa.

El revisionismo desde una perspectiva de género nace precisamente como reacción a los silencios que rodeaban esta cuestión hasta los años setenta, y por lo tanto esencialmente depende de estos silencios precisos y delimitados. Unos silencios que, ciertamente, ahora sí, limitaban nuestra comprensión de las prácticas artísticas y por ende del cine como industria y como discurso. Son estos silencios los que distorsionaban la historia, y una consecuencia de este carácter reactivo es que «la verdad» se propone como bandera de la primera oleada de estudios sobre la homosexualidad: se trata de una suerte de cruzada que implicaba explorar temas y cuestiones que habían sido prácticamente tabú. Algunos habían estado provocados directamente por la censura: desde las primeras formulaciones de códigos censores, la «perversión sexual» se convierte en un tabú de representación como también lo serán las manifestaciones de la sexualidad que no se ciñan a las diversas ortodoxias. En este sentido cabe recordar que exhaustivos trabajos clásicos sobre la censura cinematográfica como el de Román Gubern de 1981⁸, prácticamente soslayaban el tema de la homosexualidad, lo cual se explica dada la escasez de discurso al respecto en aquel momento. Otros tenían su base en la legislación o en determinadas mitologías sociales: era imposible dar expresión a un «yo» homosexual por parte de creadores o estrellas porque esto podía, en el mejor de los casos, afectar a las vidas de los mismos y en otros incluso llevarlos a la cárcel. En este sentido es lógico que el silencio o la ocultación invisibilizasen cualquier experiencia homosexual y por lo tanto la tendencia al *outing* no es fácil de separar de esta historia.



Joel Cairo en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1940).

Por supuesto, la prohibición no consiguió borrar cualquier marca de homosexualidad, aunque sí determinaba su representación. Para empezar, se permiten ciertos tratamientos o sutiles referencias siempre que éstos se consignasen a una visión limitada y negativa de la homosexualidad. No importa gran cosa al censor que pueda leerse entre líneas la homosexualidad de Joel Cairo (Peter Lorre) en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1940) siempre y cuando Cairo se

presente como un delincuente peligroso y/o ridículo. Algo similar puede decirse de Waldo Lydeker en *Laura* (Otto Preminger, 1944), el ama de llaves de

Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940) o la matrona carcelaria interpretada por Hope Emerson en *Sin remisión* (*Caged*, John Cromwell, 1950). Este trabajo de estudiar las condiciones en que la homosexualidad puede aparecer como significativa forma parte de la primera fase de los estudios gays aplicados al cine.

Pero en general, la homosexualidad permanecía oculta y si asumimos que la represión no siempre funciona al cien por cien, entonces hay que postular que ciertos rasgos de experiencia homosexual (de personajes, de autores) permanecían codificados en la obra cinematográfica. En especial, dada la centralidad del concepto de autoría en el pensamiento sobre el cine, no podemos dejar de pensar en el impacto que un rasgo como la homosexualidad puede tener en las voces autorales. Ciertamente, George Cukor estuvo en el armario tanto como le fue posible (un armario, por otra parte, muy compartido), pero sin duda eran rasgos que se asociaban a su homosexualidad (el «buen gusto», buen trato con las mujeres) los que fortalecieron su lugar en la industria. Decodificarlos y visibilizarlos formaba parte de este primer impulso de los estudios sobre la homosexualidad en el cine. El trabajo realizado en torno a la obra de directores como James Whale o Dorothy Arzner o las personalidades estelares de Dietrich o Garbo por parte de Andrea Weiss⁹ resulta interesante

en este esfuerzo de decodificación histórica, por mucho que los datos claros sean a veces casi imposibles de encontrar: cuando se preguntó a Arzner, por ejemplo, ya en los setenta, ésta se mostró ofendida.

En este estado de la cuestión resulta fundamental la obra de Vito Russo, autor de *The Celluloid Closet*¹⁰, cuya primera edición aparece en 1981, justo cuando Hollywood empezaba a introducir representaciones homosexuales no problematizadas (la primera eclosión de personajes homosexuales en el cine comercial se produce en 1982), uno

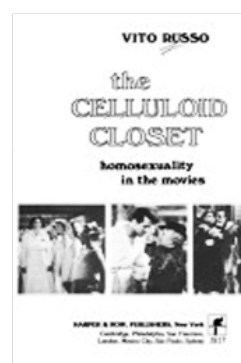


Dorothy Arzner.

de los libros más influyentes sobre la representación de la homosexualidad que sirvió de inspiración al documental del mismo título realizado en 1996 y dirigido por Rob Epstein y Jeffrey Friedman. El ensayo se estructura históricamente y los contextos en los que se encuadra son el activismo político y la pasión por el cine, más que la historiografía, la teoría o el psicoanálisis; es decir, se trata de un libro de divulgación que ni siquiera pretende ser sistemático (los vacíos en el panorama internacional son notables), pero que sin duda marcó el paso de los debates durante dos décadas e introdujo entre la crítica gay el vicio de centrarse excesivamente en el carácter «positivo» o «negativo» de las representaciones.

[9] *Vampires and Violets*, Londres, Penguin, 1993.

[10] Nueva York, Harper and Row, 1981.



Portada de *The Celluloid Closet*, de Vito Russo (NY, Harper and Row, 1981).

[11] «Queer noir», reeditado en España en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 54, octubre de 2006.

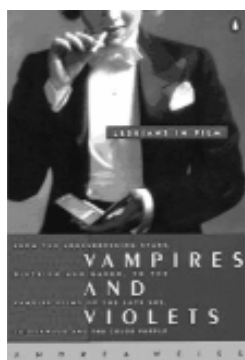
[12] Nueva York, Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

[13] Nueva York y Londres, Routledge, 2003.

[14] Barcelona, Eds. de la Tempestad, 2008.

Russo limita su campo a representaciones literales de la homosexualidad y su agenda es crítica, en la línea de trabajos sobre la representación de la mujer en el cine clásico: se trata de constatar cómo la visibilización de la homosexualidad en el cine se ha llevado a cabo desde la homofobia y que esto ha impedido al público homosexual identificarse cómodamente con personajes gays. Para Russo, la clausura narrativa es importante para dar con el significado del texto, y en este sentido puede valorarse la inclusión de un obituario como apéndice al estudio: el hecho de que tantos personajes homosexuales acaben muertos resulta de la mayor importancia para demostrar la omnipresencia de un discurso homófobo. Como puente entre el activismo de los setenta y la crítica cultural, Russo insiste en el concepto de «imágenes negativas» aunque por supuesto *The Celluloid Closet* es más penetrante de lo que dan a entender algunos de sus lectores. El espectador para Russo es alguien que leerá estas tramas de manera casi literal: los homosexuales tristes o depravados de las películas reforzarán un sentimiento de auto-odio, de vergüenza, como receptores pasivos del discurso. Su concentración en imágenes literales hace que no se esfuerce demasiado por decodificar significantes (algo que por ejemplo sí hace Richard Dyer, contemporáneo de Russo, en un artículo titulado «Queer noir» de 1977)¹¹. Russo es efectivamente, junto con Dyer, el padre de muchos académicos que nos desarrollamos en los años noventa antes de que se generalizase la oleada teórica queer. Mi propia tesis en la Universidad de Valencia en 1994 o la de Juan Carlos Alfeo en la Complutense de Madrid de 1998 son ejemplos de este enfoque propio del momento basado en la representación literal del «personaje homosexual».

La aproximación de Russo y sus seguidores, que seguían manteniendo un pie en la agenda activista, conducía inevitablemente a un callejón sin salida. Ciertamente establece una suerte de canon e identifica una narrativa histórica a la que diversos comentaristas volverán una y otra vez. Aunque la combinación entre inventario y agenda era necesaria, las direcciones que abría no eran inagotables: la represión no funcionaba siempre pero sí casi siempre y en tanto que nos ciñamos al tipo de significantes literales accesibles al censor (por ejemplo en *Un tranvía llamado deseo* [*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951]) la lista será limitada. En términos de la narrativa bosquejada por Russo, se puede hacer un catálogo más detallado, y por supuesto el catálogo puede actualizarse (el propio Russo así lo hace en la edición de 1987), o se pueden cambiar los énfasis, pero no resulta una dirección intelectualmente interesante. Otras historias, a veces más completas o menos políticas se sucedieron en las dos décadas siguientes: la de Sean Griffith y Harry Benshoff (*Queer Images*)¹² o la de Richard Barrios (*Screened Out*)¹³ constituyen buenos ejemplos de tales historias lineales. El volumen de la cineasta Andrea Weiss, *Vampires and Violets*, se centraba en la representación lésbica y prestaba atención a fenómenos como las estrellas lesbianas del clasicismo y sus fans o el cine de vanguardia lésbico. En España, un ejemplo similar de catálogo centrado en tramas y personajes es *El celuloide rosa*, de Javier García Rodríguez¹⁴, similar en perspectiva al más



Portada de *Vampires and Violets*, de Andrea Weiss (Londres, Penguin, 1993).

exhaustivo *L'homosexualité au cinéma*, de Didier Roth-Bettoni del 2007¹⁵. Todavía hoy, la representación «literal» de la homosexualidad es lo que el lector espera, y sin embargo en los estudios académicos las limitaciones mencionadas hacen que no sea el área de trabajo preferente. Este tipo de ensayos tiene un valor añadido cuando se contextualiza en un periodo con marcos específicos, y efectivamente encontrar nuevos contextos constituye una dirección enriquecedora de este tipo de ensayo. El trabajo de Alejandro Melero (2010; reseñado en este número de *Secuencias*) sobre los personajes homosexuales en el cine de la transición constituye un buen esfuerzo de catalogación en unas coordenadas especialmente relevantes¹⁶.

En este primer estadio de confluencia entre homosexualidad y estudios cinematográficos habría que incluir los trabajos biográficos. Datos sobre la homosexualidad de directores prominentes, como Cukor o Marcel Carné salían a la luz y esto daba pie a biografías revisionistas que podían integrar datos que antes estaban prácticamente vedados. El sentido de lo que era el «cine gay» podía ahora ampliarse en una dirección autorista. Se trata de un paso importante dada la centralidad del autorismo en los estudios cinematográficos: no poder hablar de la homosexualidad de los individuos contribuía a marginalizar los significados gays de algunas películas y deslegitimaba una mirada crítica gay. En algunos casos, como Marlene Dietrich, James Dean o Cary Grant, se



Vincente Minnelli.

producirían auténticas «guerras de biógrafos», y los debates a que daban lugar servían para poner de manifiesto la importancia que «ser homosexual» seguía teniendo para el público. Dentro del autorismo, las guerras de biógrafos tuvieron un efecto positivo de reflexión sobre los límites de «la homosexualidad». En este sentido el caso de Vincente Minnelli resulta de especial interés: su homosexualidad ha sido afirmada y negada de manera recurrente en diversos estudios y los datos siguen sin ser concluyentes

(véase la reciente *Hollywood's Dark Dreamer*, de Emanuel Levy¹⁷). Por otro lado, hay que reconocer que la cantidad de pruebas que se exigían para «demostrar» que una estrella o director «eran» homosexuales resultaban, a veces, imposibles. Cuando se conseguían entrevistas que lo corroboraban, como en el caso de James Dean (véase por ejemplo la biografía de Paul Alexander *Boulevard of Broken Dreams*¹⁸), se cuestionaba la fuente, y si el dato aparecía en un diario se decía que podía tratarse de un ejemplo puntual. Entre las estudiosas del lesbianismo en la historia a menudo se comentaba con cierta ironía que para que la experiencia lésbica de una artista se tomara en serio se les exi-



Portada de *El celuloide rosa*, de Javier García Rodríguez (Barcelona, Eds. de la Tempestad, 2008).

[15] París, Editions La Musardine, 2007.

[16] Alejandro Melero Salvador, *Placeres Ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición* (Madrid, Notorious, 2010).

[17] Nueva York, St. Martin's Press, 2009.

[18] Nueva York, Viking Press, 1994.

gía la presencia de un «consolador humeante» que lo demostrase. Cualquier otro dato parecía insuficiente. Aunque esto no marcó el fin del armario hollywoodiense, lo cierto es que contribuyó a proporcionar contextos para dar sentido a lo que significaba «ser gay en Hollywood». En algunos casos podía percibirse un subtexto político normalizador: hablar de la homosexualidad de Montgomery Clift, Rock Hudson o Greta Garbo no sólo presentaba una imagen más compleja de las estrellas, sino que transmitía la idea de que los homosexuales «estaban en todas partes». Lluís Fernández (en *Monty Clift. Pasión secreta*^[19]) en España o Andrea Weiss en los Estados Unidos expresaron también la fascinación que suponían estos descubrimientos.

Una aportación necesaria a los estudios históricos de homosexualidad y cine la constituye el trabajo histórico de excavar el papel de la homosexualidad en los procesos de producción. Esta línea de trabajo depende de una documentación que en muchos casos es inexistente o basada en el cotilleo. La especulación llena por ejemplo el trabajo de los biógrafos. William M. Mann es uno de los ensayistas más importantes en esta tendencia. En libros como *Behind the Screen. How Gays and Lesbians Shaped Hollywood*^[20], y, sobre todo, su biografía de Katharine Hepburn, *Kate. The Woman Who Was Katharine Hepburn*^[21], utiliza la documentación, la historia y la conjetura para elaborar una propuesta sobre lo que podía significar la idea de homosexualidad en las carreras de creadores. Otro ejemplo crucial de indagación en lo que significaba históricamente la homosexualidad en el Hollywood clásico es el ensayo *Working Like a Homosexual*, de Matthew Tinkcom^[22], que se centra en condiciones de trabajo e industriales para integrarlos en cuestiones estéticas como la mirada camp.

En toda esta cuestión cabe insistir que a medida que se profundiza en la historia del género, el término «homosexualidad» se va haciendo menos preciso. ¿Katharine Hepburn? ¿Cary Grant? ¿Vincent Minnelli? ¿Marcel Carné? ¿Jacques Demy? ¿Reiner Werner Fassbinder? ¿Dorothy Arzner?

Aunque el trabajo de todos ellos ha sido subsumido dentro de la óptica de la homosexualidad, lo cierto es que en cada caso «ser homosexual» significaba y se manifestaba de manera distinta. Estos problemas no hacen más que reflejar el callejón sin salida académico a que estaban abocados los estudios gays tal como se plantearon en los ochenta y principios de los noventa. El cuestiona-



Katherine Hepburn.

[19] Barcelona, Laertes, 1989.

[20] Nueva York, Viking Press, 2001.

[21] Nueva York, Henry Holt and Co., 2006.

[22] Durham, Duke University Press, 2002.

miento está ya presente en una de las ideas centrales que han determinado la historia del género desde Michel Foucault: que «homosexualidad» es un constructo discursivo muy concreto, que de ninguna manera recoge todas las manifestaciones de homoerotismo o incluso de actos sexuales entre personas de un mismo sexo, que la rigidez de la categoría en realidad produce gran desorientación sobre la sexualidad en sí. Ignorar la homosexualidad es tan distorsionador como fijarla de manera demasiado precisa. Tras la identificación, se avecinaba una fase de «deconstrucción» que no tendría miedo a la ambigüedad.

En las nuevas propuestas, la homosexualidad no es una esencia y no es un significante estable, fijado con precisión. La homosexualidad no «existe», «se percibe». Esta idea se aplicaría al texto, pero también a los creadores y estrellas, así como al propio público. Algunas películas hablaban a Tyler de su experiencia homosexual, aunque muchos de sus lectores no pudieran identificar con tanta claridad los significantes que Tyler discutía con elocuencia. Aunque Russo se ocupa de algunos de estos (la señora Danvers en *Rebeca* [*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940], la Reina Cristina de Suecia en el film de Mamoulian), le era difícil superar su perspectiva, fundamentalmente activista, de búsqueda de la verdad. Para Russo, la señora Danvers es «en realidad» una lesbiana aunque la película no pudiera explicitarlo. Sin embargo cabe otra aproximación a este tipo de representaciones: en qué sentido podría leerse como una lesbiana, hasta qué punto el espectador de la época podía leerlo así, qué impacto tiene en la narrativa el lesbianismo de Mrs Danvers.

Sin centro, sin identidad... ¿sin política?: La era queer

Era inevitable que el proyecto gay se profundizase con el cambio de rumbo que supuso la teoría queer. Como vemos, el estudio de la homosexualidad como significante histórico a la espera de ser catalogado o revelado se manifestaba en un momento dado como políticamente adecuado, incluso necesario, pero en realidad esta agenda se llevaba a cabo a costa de una gran simplificación y no sin grandes limitaciones teóricas. Por ejemplo, se ponía en evidencia la homofobia con el objetivo de ir hacia nuevas representaciones que no resultasen opresivas, pero tal proyecto estaba condenado al fracaso al presuponer que ciertas imágenes son siempre opresivas para todos. El presupuesto de la homofobia esencial del cine comercial condujo a los boicots de los activistas a ciertas producciones de Hollywood: tras *A la caza* (*Cruising*, William Friedkin, 1980), el caso de *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1993) fue



Instinto básico (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1993).

[23] Londres, Freedom Editions, 1996..

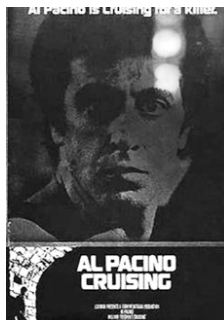
[24] Nueva York, Routledge, 1993.

[25] Durham, Duke University Press, 1999.

especialmente notable al presentar lo que ciertos activistas tradicionales consideraban una «imagen negativa» del lesbianismo, pero también un punto de inflexión cuando desde los departamentos universitarios empezó a construirse una contra-argumentación que consideraba que tales actos de boicot pecaban de banalidad en la lectura. La perspectiva queer sostenía (o al menos tenía el potencial de sostener) que había mucho de apropiable en Catherine Tremmell, una lesbiana que mataba a varones heterosexuales con un picahielos. Esto no significaba que las lesbianas tuvieran que dedicarse a ello, pero simbólicamente tenía efectos que podían apropiarse. Hacia mediados de los noventa trabajos como los ensayos incluidos en *Anti Gay*, de Mark Simpson²³, se enfrentaban con cierto sarcasmo al activismo ortodoxo de Russo y otros defensores de las imágenes positivas insistiendo en algo que los activistas habían dejado de lado demasiado fácilmente: el placer. En uno de los ensayos, Paul Burston reivindicaba políticamente *A la caza*, una de las bestias negras de Russo y la crítica de imágenes positivas. El nuevo abanico de perspectivas y de miradas sobre el cine se extenderá a numerosas colecciones de ensayos. *Queer Looks*, editado por Martha Gever, John Greyson y Parmar Pratibha²⁴, y *Out Takes*, de Ellis Hanson²⁵, constituyen buenas introducciones a la variedad de nuevas miradas que van desde lo profesional a lo teórico.

Lejos de tratarse de un cambio de perspectiva caprichoso, había razones intelectuales para completar el viejo modelo con nuevas perspectivas. En la década de los ochenta, las propias herramientas de análisis estaban siendo cuestionadas a partir de propuestas teóricas que han recibido la etiqueta de «post estructuralistas» a pesar de que tienen poco o nada en común en términos disciplinares. El trabajo de Foucault, Derrida o Lacan, entre otros teóricos, conduce a una visión de la realidad que se sitúa en el lenguaje. De hecho si hay que encontrar un rasgo común en todas estas teorizaciones, sería la idea (no nueva pero sí desarrollada con un rigor académico inexistente hasta entonces) de que lejos de «reflejar» la realidad, el lenguaje «la construye».

Las diversas influencias recogidas bajo la etiqueta de post estructuralismo producen un sustrato teórico que tuvo un importante rendimiento a la hora de conceptualizar el género y la sexualidad. El trabajo de Foucault es en este sentido de especial importancia, ya que a partir de la reflexión histórica, muestra que la sexualidad está lejos de ser un objeto histórico que pueda encontrarse de manera invariable excavando el pasado sino que, como la locura o la enfermedad, se trata de un constructo discursivo que se delimita de maneras muy distintas y que son esas delimitaciones lo que hay que estudiar. Como consecuencia, «la homosexualidad» dejaba de ser una «esencia», y encontrarla en la historia era más discutible. Al mismo tiempo se abría la puerta a encontrar imágenes, deseos y prácticas que podían leerse según marcos que no eran el de la heterosexualidad normativa. Estas ideas tenían, al menos potencialmente, una contrapartida política: la transición al nuevo modelo como marco conceptual tiene que ver con que el modelo gay parecía haber cerrado un ciclo en el que la diferencia podía haberse aceptado y se había integrado socialmente,



A la caza (Cruising, William Friedkin, 1980).

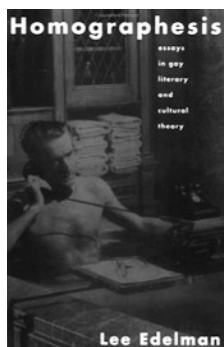
despojando la homosexualidad de cualquier poder revolucionario. El énfasis en la diferencia que implicaba el marco queer reactivaba el poder transgresivo de la heterodoxia sexual.

«Queer» era una propuesta teórica que tuvo que ser adaptada (y limitada) para su reciclaje en términos activistas conducente a reemplazar el viejo concepto de «izquierda gay». De hecho, lo que pioneras como Teresa De Lauretis, Monique Wittig, Eve Kosofsky Sedgwick o Judith Butler propondrían es que la sexualidad o el deseo no pueden parcelarse con etiquetas tan simples como «homosexual», «heterosexual», «masculino» o «femenino». Aunque su elaboración teórica es sofisticada, planteamientos intuitivos de esta idea en un contexto de activismo ya podían encontrarse en los años setenta en la obra de los mencionados Mieli y Hocquenghem. De hecho, una colección de ensayos pionera, compilada por Richard Dyer y publicada en España con el título *Cine y homosexualidad*²⁶ puede considerarse en sus ambiciones más cercana al espíritu queer de los noventa que al activismo identitario de los años setenta.

Es necesario extenderse un poco sobre lo que significa este giro conceptual para clarificar el papel que tiene en los estudios cinematográficos de las dos últimas décadas. El concepto lo introduce Teresa de Lauretis en 1990 con la intención de referirse a toda una serie de manifestaciones del deseo (específicamente se ha referido a las filias) que no cabían en el concepto de homosexualidad tal como venía delimitado por el psicoanálisis tradicional. Para esta autora, la sexualidad era *esencialmente* «queer», y, siguiendo la propuesta freudiana del «perverso polimorfo», resistente a la heteronormatividad, que funcionaba como un discurso que la limitaba, no como una esencia inalterable. En una línea cercana, Judith Butler (1989) desestabiliza el concepto de identidad que el psicoanálisis tradicional había esencializado: las identidades de género se construyen como repetición de una serie de prácticas, y no es una esencia que las preceda. El trabajo de Eve Kosofsky Sedgwick (1990) precisa un poco más en términos de representación literaria lo que en el trabajo de De Lauretis y Butler es teoría psicoanalítica. Para Sedgwick lo que produce ambivalencia es el propio concepto de deseo y el modo en que puede abarcar tanto los actos entre hombres o mujeres que se entienden como «sexuales» como otro espectro de relaciones que no se entienden como esenciales o cruciales. Esto es importante porque Sedgwick no necesita demostrar que Henry James o Herman Melville tuvieran «relaciones sexuales» con otros de su mismo sexo para hablar del carácter homoerótico del deseo en sus textos. Según esta propuesta, las relaciones homoeróticas entre hombres y entre mujeres ocupaban un espacio en la representación cultural (incluido el cine) que era mucho más amplio del que se le había adjudicado hasta entonces. Dado un contexto en el que la sexualidad es queer, lo que necesitaría ser demostrado, en todo caso, es que hubiera «heterosexuales puros». Finalmente Lee Edelman, en *Homographesis*²⁷, realiza una minuciosa aplicación de la teoría deconstructiva derridiana al análisis cinematográfico, y a partir de la desestabilización de significantes y el cuestionamiento del proceso de lectura produce nuevas interpretaciones de determinados textos.

[26] Barcelona, Laertes, 1982.

[27] Nueva York, Routledge, 1994.



Portada de *Homographesis*, de Lee Edelman (NY, Routledge, 1994).

Todas estas aportaciones cambian el modo en que nos aproximamos a la representación de la sexualidad en el discurso. Y lo cambian tanto en el orden de la representación como en el de la autoría o la recepción.

Hay que insistir en que todas estas contribuciones eran desestabilizadoras de ciertas verdades a las que los activistas identitarios se habían aferrado y en cierto modo hacían su perspectiva obsoleta. Es algo que sigue preocupando al activismo clásico. Además, una vez se abre la puerta a la ambivalencia como modo de pensamiento, es fácil que la efectividad política quede restringida. De aquí surge el choque frontal entre activistas tradicionales y los activistas de nueva hornada, que se adscriben, de manera a veces algo trivial, a la corriente queer como apoyo contestatario. Queer es una propuesta teórica sobre lo inestable de las identidades y Teresa de Lauretis nos ha advertido que su traducción en términos activistas es precaria y a menudo injustificable. En España, los pioneros del trabajo político que parte de formulaciones queer son Javier Sáez y Paco Vidarte, que prefieren centrarse en las posibilidades de queer de servir como base a un activismo radical. Pero en términos intelectuales, el cambio de paradigma abre posibilidades y produce un gran estímulo intelectual al alejarnos de discusiones algo cansinas sobre imágenes positivas que habían dominado los ochenta y la primera mitad de los noventa. A partir de la desestabilización, las representaciones, la experiencia del espectador y el concepto de autoría se convierten en áreas mucho más complejas sujetas a la interpretación, en lugar de objetos epistemológicos definibles según cierta noción de verdad.

Como hemos visto, la ambivalencia que había provocado las guerras de biógrafos en casos como Minnelli o Arzner no es ahora algo que tenga que resolverse de una u otra manera, sino una fuente de reflexión. La obra de Minnelli tiene un importante potencial queer aunque no pueda constatarse que Minnelli tuviera relaciones sexuales con hombres. El gusto de Minnelli, su punto de vista, en musicales como *Yolanda y el ladrón* (*Yolanda and the Thief*, 1945) o en melodramas como *La tela de araña* (*The Cobweb*, 1955),



Yolanda y el ladrón (*Yolanda and the Thief*, V. Minelli, 1945).

siempre apela a partes de nuestra fantasía que eran reprimidas o amenazadas por la heteronormatividad. Gay o no, Minnelli es un buen autor para un análisis en clave queer. Pero este potencial queer se extendía ahora también a la obra de Howard Hawks, por ejemplo, cuyas tramas presentan un modelo de amistad masculina que guarda interesantes paralelismos con la homosocialidad de Sedgwick. No hay «homosexualidad» en Hawks, pero sus grupos de hombres en *Río Rojo* (*Red River*, 1948), *Río Bravo* (*Rio Bravo*, 1959) o *Sólo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939) abren reflexiones que se

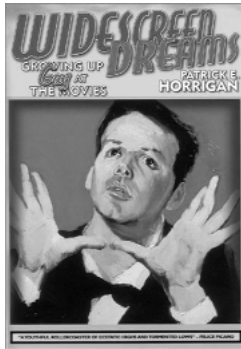
benefician de los trabajos sobre «homosocialidad» de Sedgwick. En este sentido, ya Robin Wood había intuido que el potencial homófilo de Hawks era mayor que el de representaciones más explícitas. Intentar proponer, como sugería Russo, que Montgomery Clift y John Ireland en *Red River* son, en el fondo, homosexuales, era un error. Naturalmente, el personaje de Clift *no* es homosexual. Pero el nuevo paradigma nos permite leer las relaciones entre hombres de esta película con una riqueza que sin excluir lo homoerótico nunca tiene por qué ser «homosexual». Y quizá sea más radical proponer que hay un elemento erótico, difícil de fijar pero omnipresente, en las amistades entre cow-boys que afirmar contra-intuitivamente que «en el fondo eran homosexuales». El paradigma queer, incluso cuando nos alejamos de los rigores de la teoría, permite ampliar el campo de atención del crítico en su búsqueda de manifestaciones del deseo y la sexualidad. En el ámbito del hispanismo, Paul Julian Smith inicia a partir de los noventa una serie de lecturas queer informadas teóricamente de la obra de directores como Almodóvar o Eloy de la Iglesia. De hecho los análisis sobre el trabajo de Pedro Almodóvar se han convertido en el principal punto de entrada de la mirada queer en los estudios cinematográficos españoles: dado que la obra del director incide de manera tan clara en las cuestiones que se plantean en la teoría queer, resultaba inevitable que la atención a la misma se remitiera siempre a los marcos que se habían proporcionado. Por lo demás, la mirada queer en el cine ha tenido difícil acomodo en España. El trabajo de Juan Antonio Suárez resulta el ejemplo más puro de análisis informado teóricamente, y Eduardo Nabal ha hecho propuestas que desde conceptos de la teoría queer hablan de la misoginia en el cine de homosexuales.



Montgomery Clift y John Ireland en *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948).

Lo anterior sugiere otro cambio importante que va imponiéndose en los estudios cinematográficos durante la última década del siglo xx. Además de la influencia de la nueva teoría, los estudios cinematográficos a partir de los años ochenta finalmente aceptan el carácter popular del cine y dejan de buscar excusas. Basándose sobre todo en el trabajo de cultura popular del crítico soviético Mijaíl Bajtín, el estudio del arte popular como fuente de placer con un valor ideológico que va más allá de la negatividad que se le asignaba en el trabajo de Adorno, se propone que los placeres del cine no sólo importan, sino que constituyen uno de sus valores principales como práctica discursiva. El impulso popular contribuye tanto como la autoría o la expresión a su peculiar estética.

Este marco tiene especial importancia a la hora de hablar de los espectadores. En primera instancia el papel del espectador se estudia desde el psicoanáli-



Portada de Patrick H. Horrigan, *Widescreen Dreams* (Madison, The University of Wisconsin Press, 1999).

sis, que se considera como el marco central para hablar de la mirada y en cuyas estructuras se explicaba la fascinación escópica. El psicoanálisis habla de la subjetividad como un constructo, casi una estructura teórica. La subjetividad tal como aparece en los estudios psicoanalíticos tiene algo de científico, predecible, alejado de las respuestas individuales al film. También tenía para los estudios gays el problema de que se seleccionaba de la teoría psicoanalítica un marco que heterosexualizaba la mirada y mantenía la mirada homosexual como marginal, perversa o excepcional. Pero en los años noventa se produce un movimiento hacia los públicos «reales» y sus placeres, es decir, el modo en que espectadores reales consumen el cine. Esto conduce, por ejemplo, al análisis histórico de libros de memorias que hablan de las intersecciones entre cine y experiencia homosexual (el trabajo de Patrick H. Horrigan, *Widescreen Dreams*²⁸, constituye un buen ejemplo). Uno de los conceptos clave ahora es el de apropiación: no se trata tanto de lo que las imágenes «son» sino cómo las leemos. Puede que no haya nada intrínsecamente «gay» en Judy Garland, pero la estrella sigue siendo importante porque desde los años sesenta se ha producido una historia que la relaciona con los espectadores gays. Esto puede aplicarse a géneros y películas concretas. Relacionadas con esta idea están las propuestas de una mirada camp, un modelo de apropiación cultural del cine a partir de una mirada irónica que ha dado lugar a importantes trabajos y que tiene una contrapartida en la articulación de la subcultura. Alexander Doty y Richard Dyer han explorado de diversas maneras estos procesos de apropiación. De gran importancia resulta el trabajo de Brett Farmer, así como diversos volúmenes de memorias en los que se habla del cine como fuerza de apoyo de la experiencia homosexual. Si bien el trabajo pionero de Laura Mulvey había establecido que la mirada en el cine quedaba estandarizada como masculina, el trabajo de los noventa libera las posibilidades de esta mirada. Mi trabajo *Miradas insumisas*²⁹, dedicaba una parte sustancial de su argumentación a estas apropiaciones: no sólo se estudian los modos en que éstas se producen, sino también el hecho de que una vez producidas a nivel individual, contribuyen a crear una comunidad cinéfila queer. Otras líneas de desarrollo pueden distinguirse: el fenómeno de los fans gays (De Angelis³⁰, Gever³¹), o incluso el hecho del cine como lugar físico en que se encuentran homosexuales y que históricamente resulta definitorio de la subcultura homosexual (Staiger)³².

La perspectiva queer en realidad constituye un marco para hablar de género y sexualidad en cine que permite un alcance amplio, no restringido a la homosexualidad. Aunque desde los años sesenta había existido una reflexión sobre lo que significaba ser mujer y la liberación gay trajo reflexión sobre la identidad homosexual, la masculinidad como estructura había permanecido fuera de la indagación académica. Era una suerte de identidad de género no marcada. Pero según el trabajo queer no hay identidades de género no marcadas, siempre se producen en el discurso y la historia. Siempre se expresan performativamente. Hay así un efecto de extrañamiento frente a los hombres, que constituyen una suerte de «última frontera». Su posición había sido siempre

[28] Madison, The University of Wisconsin Press, 1999.

[29] Madrid, Egales, 2008.

[30] *Gay Fandom and Crossover Stardom. James Dean, Mel Gibson and Keanu Reeves* (Durham, Duke University Press, 2001).

[31] *Entertaining Lesbians. Celebrity, Sexuality and Self-Invention* (Nueva York, Routledge, 2003). Ver también Geber, Martha, Greyson, John y Parmar, Pratibha (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (Nueva York, Routledge, 1993).

[32] Janet Staiger, «Finding Community in the Early 1960s: Underground Cinema and Sexual Politics», *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception* (New York, New York University Press, 2000).

central, privilegiada en la manera de construir y referirse a otras perspectivas. Dado que el género siempre se construye de alguna manera, que no hay un género que esencialmente se pueda proponer como ortodoxo, las teorizaciones queer descentran esta posición de privilegio y convierten al hombre heterosexual, sus cuerpos y mitologías, en objeto de la mirada. Siempre se escribe desde una posición de género (y siempre hay cierta tensión frente a la ortodoxia sexual), siempre se representan personajes y se construyen narrativas a partir de unas mitologías y unas ideologías, y ver cine desde una experiencia de género determinada resulta inevitable. La mirada queer invita a una nueva cartografía del deseo en el cine que va mucho más allá de la vieja «homosexualidad».

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, Paul, *Boulevard of Broken Dreams. The Life, the Times and Legend of James Dean* (Londres, Plume, 1997).
- BARRIOS, Richard, *Screened Out. Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall* (Nueva York, Routledge, 2003).
- BENSHOFF, Harry M. y Griffin, SEAN, *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America* (Lanham, Rowman & Littlefield, 2005).
- , *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film* (Manchester, Manchester University Press, 1997).
- BRONSKI, Michael, «Positive images and the Coming Out Film: The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema» (*Cineaste*, Vol XXVI, n.1, 2000).
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York, Routledge, 1990).
- DE ANGELIS, Michael, *Gay Fandom and Crossover Stardom. James Dean, Mel Gibson and Keanu Reeves* (Durham, Duke University Press, 2001).
- DE LAURETIS, Teresa (ed.), «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities» (número especial de *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3, 1991).
- DOTY, Alexander, *Flaming Classics. Queering the Film Canon* (Londres, Routledge, 2000).
- , *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture* (University of Minnesota Press, 1993).
- DYER, Richard, «Judy Garland and Gay Men» en *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Londres, Macmillan, 1986).
- , (ed.), *Cine y homosexualidad* (Barcelona, Laertes, 1986).
- , «Queer noir», (número especial *La mirada homosexual*, de *Archivos de la Filmoteca*, n.º 54, octubre 2006).
- , «Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People as Typical», en Richard Dyer, *The Matter of Images. Images on Representations* (Londres, Routledge, 1993).
- , *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film* (Londres, Routledge, 1990).
- EDELMAN, Lee, *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory* (New York, Routledge, 1994).

- FARMER, Bret, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorship* (Durham, Duke University Press, 2000).
- FERNÁNDEZ, Lluís, *Monty Clift. Pasión secreta* (Barcelona, Laertes, 1989).
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier, *El celuloide rosa* (Barcelona, Libros de la Tempestad, 2008).
- GEVER, Martha, *Entertaining Lesbians. Celebrity, Sexuality and Self-Invention* (Nueva York, Routledge, 2003).
- , GREYSON, John y PARMAR, Pratibha (eds.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (Nueva York, Routledge, 1993).
- GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (Barcelona, Península, 1981).
- HANSON, Ellis, ed., *Out Takes. Essays on Queer Theory and Film* (Durham, Duke University Press, 1999).
- HORRIGAN, Patrick E., *Widescreen Dreams. Growing Up Gay at the Movies* (Madison, The University of Wisconsin Press, 1999).
- MANN, William J., *Behind the Screen. How Gays and Lesbians Shaped Hollywood (1910-1969)* (Nueva York, Penguin, 2001).
- , *Kate: The Woman who was Hepburn* (Nueva York, Henry Holt and Company, 2006).
- MELERO SALVADOR, Alejandro, *Placeres Ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición* (Madrid, Notorious, 2010).
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Madrid, Egales, 2008).
- MULVEY, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (*Screen*, 16 [3], 1975).
- NABAL, Eduardo, *El marica, la bruja y el armario. Misoginia gay y homofobia femenina en el cine* (Madrid, Egales, 2007).
- TYLER, Parker, *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies* (Nueva York, Holt, Rinehart y Winston, 1972).
- RUSO, Vito, *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies. Revised Edition* (Nueva York, Harper and Row, 1987).
- SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemología del armario* (Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998; edición original de 1990).
- SIMPSON, Mark, ed., *Anti-Gay* (Londres, Freedom Editions, 1996).
- SMITH, Paul Julian, *Las leyes del deseo* (Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998).
- STAIGER, Janet, «Finding Community in the Early 1960s: Underground Cinema and Sexual Politics», *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception* (New York, New York University Press, 2000).
- SUÁREZ, Juan Antonio, *Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1997).
- TINKCOM, Matthew, *Working like a Homosexual. Camp, Capital, Cinema* (Durham, Duke University Press, 2002).
- WAUGH, Tom, «El tercer cuerpo» (*Archivos de la filmoteca*, n.º. 54, 2006).
- WEISS, Andrea, *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema* (Londres, Jonathan Cape, 1993).
- WHATLING, Claire, *Screen Dreams. Fantasising Lesbians in Film* (Manchester, Manchester University Press, 1997).
- WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual* (Madrid, Egales, 2008).
- WOOD, Robin, «Responsabilidades del crítico de cine gay» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 54, octubre 2006).